

PIRANÈSE ET L'ESPAGNE DES LUMIÈRES

«SÓLO por el conocimiento un edificio consigue su entera perfección», signale Diego de Villanueva dans les premiers moments de la Raison en Espagne et il ajoute peu après «... un ejemplo o paralelo sería el medio más eficaz para expresar a Vmd. mis pensamientos y cuatro o cinco descriptiones de algunos edificios expresarían más que muchos volúmenes; pero ¿dónde están estos?. Yo la verdad no hallo alguno que proponer por modelo de una verdadera arquitectura y en el que generalmente se hayan guardado las leyes de la conveniencia; lo que sí veo y observo principalmente en los exteriores de los edificios particulares me obliga a decir a Vmd. que son muy pocos los profesores que comprenden esta voz según su verdadero significado»¹.

Cette idée fut exprimée en 1761 et il importe de souligner l'intérêt de deux des problèmes qui caractérisèrent l'architecture de ce moment: il s'agit, d'une part, de l'existence d'un nouveau concept de l'architecture, concept clairement lié au thème de la Raison et qui fait ressortir en même temps la nécessité de modifier la profession d'architecte, faisant face ainsi aux suppositions qu'actuellement énoncent de nombreux constructeurs français et italiens résidant en Espagne. Se réclamant de la Raison comme point de départ nécessaire pour le développement de l'idéal architectural, la situation de Diego de Villanueva se définit comme s'affrontant à ces architectes qui, presque

¹ Diego de Villanueva, *Coleccion de diferentes papeles criticos sobre todas las partes de la Arquitectura*. Valencia, 1766, p. 8. Reproduit par F. J. Sánchez Cantón dans ses *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*, vol. 5, Madrid, 1941 pp. 129-157. Egalement par C. Sambricio «Diego de Villanueva y los papeles críticos de Arquitectura», dans *Revista de Ideas Estéticas*,

n. 122, 1973, pp. 67-82. Sur Diego de Villanueva cf. Llaguno *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, vol. 4, p. 271, Madrid, 1829; également G. Kubler *La arquitectura de los siglos XVII y XVIII* Madrid, 1957 et F. Chueca *Juan de Villanueva* Madrid, 1949.

trente ans après la mort de Juvara, prétendent remplacer l'image du baroque espagnol par celui d'un prétendu baroque classiciste.

Conscient du problème qui suppose identifier un changement — celui d'un baroque à un autre, en maintenant la même façon de faire — avec le changement — le passage d'une profession déjà instituée à une profession qui relève de la Raison — la polémique qu'initie Villanueva se centre clairement dans la situation existant entre les moyens de l'Académie, où la confusion paraît s'être généralisée, à cause sans doute des propositions de Ventura Rodriguez. Critiquant la méconnaissance existante du fait théorique et signalant comment les suggestions établies par les nouveaux baroques ne sont qu'une constante répétition des modèles générateurs des années précédentes, leur raison d'être va être semblable à celle de Laugier quand il indiquait — « ... los libros de arquitectura exponen y detallan las proporciones usadas. No dan de ellas razón alguna capaz de satisfacer un espíritu sensato. El uso es la sola ley que sus autores han seguido y nos han transmitido. El uso tiene un dominio innegable de las cosas convencionales y de fantasía; pero no tiene ninguna fuerza en las cosas de gusto y razonamiento »; et Diego de Villanueva souligne « ... el principio primordial de la instrucción de la arquitectura no son los ornamentos sino la sabia distribución de las partes de un edificio según su destino y calidad, y así no puedo sufrir a algunos pretendidos arquitectos cuando les veo ocupados en expresar en sus diseños una multitud de ornamentos que no tienen otro fin que seducir la vista de los que ignoran los principios en que se fundan los méritos de una obra. Por lo regular la mayor parte de nuestros jóvenes dibujantes no tienen más principio que una ligera instrucción et la Geometría sin otras de las Matemáticas, que están unidas a su estudio con una mediana práctica en el dibujo de la figura: con lo cual, y copiar a Vignola u otro autor de los conocidos, con cuatro composiciones que copie del maestro ya se llama arquitecto, queriendo ser tenido por tal: regularmente es esta toda la instrucción que se les da. Los libros para esta gente son inútiles, lo uno por no entenderlos por la ignorancia de los idiomas y lo otro porque muy pocas veces han dido hablar de ellos a sus maestros: y así no hay otras guías que las estampas, de las que copian los que hallan a propósito sin crítica ni elección; por lo que no son buenos sino para delinear ideas ajenas. Los maestros de arquitectura debieran instruir a sus discípulos, enseñándoles que no es sólo arquitectura saber los nombres de una cornisa, un zócalo, una columna etc.... y que estas figuras son sólo auxiliares de una parte de las tres que componen el estudio de la arquitectura, apartándose de la preocupación recibida, de que sólo el diseño puede graduarlo los arquitectos »².

Un des thèmes de plus grand intérêt dans le développement architectural qui caractérise la seconde moitié du XVIII^e siècle, est précisément celui qui se rapporte aux causes de ce changement. Par conséquent, énoncer les polémiques contre l'architecture française ou italienne, par rapport à la situation espagnole de ces années-ci, signifie nous en remettre, presque obligatoirement, à l'étude de ce qui fut appelé le phénomène des Lumières.

Pour centrer le problème dans une évolution passagère du moment à travers laquelle une structure idéologique différente — étrangère — se développe dans une société, il est nécessaire de faire remarquer comment celle-ci, de façon hâtive, tente de modifier, non seulement ses schémas économiques, mais aussi, et comme réflexe, prétend déterminer une nouvelle forme de culture, attribuant ainsi à l'influence française ou italienne un intérêt spécial. Non pas par le fait du lieu d'origine des nouveaux

² Diego de Villanueva, *op. cit.*, 1766, Lettre II, p. 9.

courants, mais pour être la cause d'un panorama confus, aucun des architectes étrangers qui vinrent en Espagne durant la seconde moitié du XVIII^e siècle n'eut des connaissances théoriques parallèles à celles que des minorités cultivées concevaient dans leur pays d'origine. Le fait de reproduire alors des schémas, la plupart du temps mal compris, fut la conséquence fondamentale qui fit que les « Lumières » se soient implantées comme une nouvelle mode dans la société espagnole du XVIII^e siècle.

Souvent, dans l'Espagne de l'« Ilustracion » ces personnes qui tentèrent de suivre les schémas théoriques envoyés par la France en adaptant l'hypothèse de l'infrastructure économique de façon presque immédiate implantèrent, dans un grand nombre de cas, la nouvelle culture de manière mécanique sans se soucier de son sens et de son évolution. S'identifiant avec les nouvelles connaissances, toute une série de travaux se référant non seulement au thème de la théorie architecturale, mais aussi liés à des aspects parallèles de la pensée érudite, vont influencer clairement dans la détermination d'un nouveau concept malgré les critiques que, peu avant, ébauche Montesquieu en parlant de la formation des intellectuels espagnols au début des années cinquante: « Vous pourrez trouver de l'esprit et du bon sens chez les espagnols; mais n'en cherchez point dans leurs livres. Voyez une de leurs bibliothèques: les romans d'un côté et les scolastiques de l'autre. Vous diriez que les parties en ont été faites et le tout rassemblé par quelque ennemi secret de la raison humaine »³.

Le point de départ du problème exposé a son origine dans les cinquante premières années du siècle. Sans que se soient développées ces études qui caractérisèrent la culture européenne, à peine put s'ébaucher en Espagne une pensée initiale rationaliste. Il s'établit par l'intermédiaire d'une série d'architectes, d'économistes ou de personnes comme Feijoo, une solution à la crise qu'eut, quelques années avant, l'architecture baroque. Identifier alors la pensée architecturale de l'Espagne de la première moitié du XVIII^e siècle avec les hypothèses de Ardemans ou Torija, avec les positions de Fray Lorenzo de San Nicolás ou de Caramuel, ou avec les réalisations d'un Churriguera ou Ribera, mais sans signaler dans le panorama général la possibilité d'une première pensée critique rationaliste (quoique exiguë ou monoritaire sans pour cela être inexistante) serait, selon nous, une erreur. Il existe en Espagne un jugement critique opposé au baroque. De cette façon, sans prendre corps, les critiques proviennent de toutes les sphères: architectes, auteurs de traités d'art, érudits et hommes politiques.

Ainsi, dès les années vingt, une des personnes qui, de la façon la plus nette, pose les bases d'un nouveau critère en architecture, est Fray Pedro Martínez, maître d'oeuvre de la cathédrale de Burgos. Présente intérêt une série d'écrits, cités par Llaguno, dans lesquels il se réfère à un dialogue « ... que compuso entre dos interlocutores, siendo Vitrubio uno de ellos ». « Reprende en él [Vitrubio] a los arquitectos modernos: vitupera sus columnas salomónicas, sus estirpes, sus adornos ridículos y llora la pérdida de la arquitectura greco-romana ». A travers ces études, qui selon Llaguno, se trouvaient dans les monastères d'Ocaña et de Cardeña, on put analyser une partie des préoccupations ou thèmes que Fray Pedro (« L'architecte érudit » ainsi que García Bellido nous apprend qu'il était nommé) reflète dans ses écrits⁴. Le concept de classicisme, représenté par Vitruve oppose une architecture dans laquelle l'ornement

³ L. Diez del Corral dans son étude sur *La Monarquía de España en Montesquieu*, Madrid, 1973, signale l'importance de Montesquieu pour la pensée espagnole de ces années. Dans les *Lettres persanes*, lettre LXXVIII, commentaire

sur la culture espagnole (éd. Pléiade, t. 1, p. 250).

⁴ Llaguno. *op. cit.*, 1829, vol. 4, p. 118. García Bellido « Estudio sobre el barroco español », dans *Archivo Español de Arte*, año VI, p. 145.

et la rocaïlle vont finir par constituer — selon lui — la propre essence de la construction. Pour cela il est nécessaire de s'orienter de nouveau vers la science de la construction en commençant à la différencier de l'art. « L'architecture est une science qu'il est nécessaire d'apprendre non dans les ateliers des carriers ou des marbriers [ou des orfèvres signale Cochin], mais dans l'étude de la géométrie et des mathématiques ».

Mais les textes qui traitent des ruines, de l'historicisme ou de l'anatomie étant limités au commencement du siècle et mettant volontairement en marge les hypothèses que Bibiena avait ébauchées durant le temps de son séjour à Barcelone avec l'Archiduc Charles, à partir des années cinquante, n'importe quel thème qui se trouve en face du traditionnel concept baroque détermine, de façon presque obligatoire, une réponse architecturale⁵. Peu importe qu'il s'agisse d'études sur la chirurgie ou qui suggèrent la nécessité d'un nouvel ornement: peu à peu la nouvelle idée commence à se refléter dans une alternative qui demeurera définie tant dans les hypothèses théoriques que dans différents projets. Durant presque cinquante ans les schémas de Bibiena ou de Fischer von Erlach étaient presque inconnus, en raison des liens politiques que ceux-ci avaient maintenus avec la maison d'Autriche, alors détruite. L'architecture espagnole étant centrée autour d'une idée et ignorant les critères classicistes qui parallèlement s'ébauchent dans le reste de l'Europe, il est intéressant de faire remarquer comment l'arrivée des concepts rationalistes français coïncide avec les premiers contacts que réalisent les Espagnols qui vont à Rome, obtenant ainsi une nouvelle intégration de l'architecture espagnole avec les problèmes qui, à ce moment, caractérisent la culture italo-française.

Comme antécédent d'une crise positive architecturale, avait existé la façon de faire de ces Italiens qui, au cours de la moitié du siècle, présentèrent en différentes fêtes une architecture éphémère distincte des modèles que donnait l'architecture urbaine. Détachés des suggestions académiques, les thèmes se référant au pittoresque, à l'oriental... manifestaient la présence d'un goût qui, parallèle à celui du masque churrigueresque, dénote la propre contradiction existant dans le pouvoir. A cause, sans doute, de l'importance que remportèrent en Espagne les *Lettres Persanes* de Montesquieu — interdites encore en 1797 — le goût pour l'oriental commence à reprendre et, de cette manière, les représentations artistiques des temples chinois lancées par Walpole ou les lettres qu'écrivit en 1749 le jésuite Attiret⁶, font que depuis 1738 on conçoit toute une série de fêtes au théâtre du Buen Retiro où se manifeste l'évolution existant alors dans le goût.

Prenant l'exemple des différentes oeuvres représentées au théâtre des « Caños del Peral » nous pouvons voir comment en 1738 se représente *Alejandro en las Indias*, en 1744 *Alejandro en Asia*, en 1751 *Siroe rey de Persia*, en 1751 également des *Fiestas chinas*, en 1753 *Semiramis*, pour finir en 1763 avec *Catón en Utice*; les différentes fêtes de Pietro Antonio Trapassi Gallastri, le grand Metastasio⁷, se présentent comme d'au-

⁵ P. Voltes, *Barcelona durante el Gobierno del Archiduque Carlos de Austria*, signale dans son vol. I, pp. 98-100 l'activité de Ferdinando Bibiena (Barcelona, 1963). Sur les contacts existant entre la cour de Vienne et les politiques catalans cf. les études publiées par Maravall.

⁶ M. Batllori, *La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos*, Madrid, 1967; R. Olacoea, *Las relaciones hispano-romanas en la segunda mitad del XVIII*, Zaragoza, 1965.

⁷ Pietro Antonio Trapassi Gallastri, dit Meta-

stasio, *El Demetrio*, Madrid, 156 p., 1738. *El Demofonte*, Madrid, 1738. *Alejandro en las Indias*, Madrid, 1738, 159 p. *El Siroe*, Madrid, 1739, 125 p. *La Clemencia de Tito*, Madrid, 1739, 138 p. *Endimion y Diana*, Madrid, 1742, 67 p. *Archille in Seiro*, 1744, 68 p. *Angélica y Medoro*, Madrid, 1747. *El Artaxerxes*, Madrid, 1748, 127 p. *Festa Chinesa*, 1751, 23 p. *Dido abandonada*, Madrid, 1756, 189 p. *Semiramis*, Madrid, 1753, 179 p. *El sueño de Escipión*, Madrid, 1753, 41 p. *El eroe de la China*, Madrid, 1754, 175 p. *Exio*, Barcelona, 1754, 142 p. *Temistocles*, Barcellona,

thentiques « bijoux indiscrets » que Diderot signale, petits exemplaires qui expliquent la personnalité de leurs possesseurs. Faisant un retour sur ce que purent être les schémas donnés dans les théâtres durant la régence à Barcelone de l'Archiduc Charles d'Autriche, il est intéressant de souligner comment se produit — dans le propre historicisme — une évolution du goût qui se développe depuis les débuts des supposés orientalistes jusqu'à l'acceptation totale des concepts classiques. Les commentaires que sans doute réalise Voltaire dans son *Destierro de los jesuitas desde China* doivent affecter le goût historiciste ébauchant de manière évidente un intérêt pour la nouvelle architecture qui prétend, non pas modifier les aspects externes de la décoration, mais au contraire assurer les bases d'une nouvelle conception, déjà alors que se réalise le contact avec les courants qui s'élèvent en Europe durant la première moitié du siècle — de façon sans doute imparfaite — à travers les études qui fit le P. jésuite Rieger⁸.

Auteur des *Elementos de Arquitectura civil*, peut-être d'importance relative, son intérêt² quant au panorama espagnol est grand parce que les gravures de l'édition castillane ne sont que la répétition des importantes séries de dessins de Fischer von Erlach publiés entre autres par Dose. L'un des points les plus intéressants quant au dessin du P. Rieger est la relation qu'il établit entre son architecture et le thème de la ca-³bane exposé par Laugier.

Au moment où le retour à un possible idéal classique reflète une première recherche inconsciente du bonheur à travers l'architecture, la continuité avec Fischer von Erlach ou avec Bibiena rompt l'image de cette architecture officielle étudiée par Damisch et la présence d'un nouveau type de dessin qui se situe clairement entre Vittone et Juvarra est contraire alors à l'hypothèse d'un classicisme seulement développé par ces Italiens vivant près de la Cour⁹. Surgit la discussion sur ce que doit être la nouvelle architecture et il est intéressant de noter comment celle-ci ne se conçoit déjà plus en tant que décoration, mais qu'elle ébauche des nécessités spéciales clairement distinctes. Quand Francisco Miguel Monton énonce en 1757 sa *Disertación chyrgica teórico práctica sobre la amputación de los miembros con una nueva máquina*¹⁰, ce qui s'insinue déjà clairement est l'utilité d'une étendue architecturale distincte et ignorée en Espagne.

Peu à peu surgit la nécessité d'un nouveau type architectural, mais il faut également souligner comment le thème de l'antiquité se répand chez les architectes espagnols. A été maintes fois signalée l'influence qu'a le petit manuscrit de Diego de Vil-

1756, 136 p. Niteti, Madrid, 1756, 193 p. *Adriano en Siria*, Madrid, 1757, 157 p. *El rey pastor*, Madrid, 1759, 26 p. *La Cenoria*, Madrid, 1762, 163 p. *Catón en Utica*, Barcelona, 1763, 141 p. *La isla deshabitada*, Barcelona, 1763. *Antigono*, Cádiz, 1764, 141 p. *Alcídes*, Madrid, 1765, 40 p. *Ecio triunfante en Roma*, Barcelona, 1767. *Ciro reconocido*, Cádiz 1763, 83 p.

Il est également important de consulter Alenda et Mira *Relaciones de Solemnidades y fiestas públicas de España*, Madrid, 1903, pp. 455-527 et vol. II, pp. 1-99.

⁸ Rieger, *Elementos de toda la Architectura civil*, avec les singulières observations des modernes, imprimées en Latin par le P. Christiano Rieger de la Compagnie de Jésus, au présent Cosmographe Majeur de S.M. et de son Conseil, au Royal et Suprême des Indes, Précepteur de Mathématique du Collège Imperial, les quels augmentés par lui

meme donne traduits au castillan le P. Miguel Benavente, Précepteur de Mathématique au meme Collège. Avec Licence, Madrid. Par Joachim Ibarra. Rue d'Urofas. An 1763.

⁹ T. Reese, *The architecture of Ventura Rodríguez Tizon in the development of Eighteenth Century Style in Spain*, Michigan, 1973; Catalogue, *Il Settecento a Roma*, Roma, 1959. F. Chueca, « Ventura Rodríguez y la Escuela Barroca Romana » dans *Archivo Español de Arte*, 52, 1942, p. 185. W. Oechslin, *Bildungsgut und Antiken-rezeption des frühen Settecento in Rom*, Zürich, 1972; « Il Soggiorno Romano di Bernardo Antonio Vittone » dans *Actes du Congrès Bernardo Vittone e la disputa fra classicismo e baroco nel settecento*, Turin, 1970.

¹⁰ F. M. Montón, *Disertación teórico práctica sobre la amputación de los miembros con una nueva máquina*, Madrid, 1757; López Rodríguez, *El*

- 1 Villanueva *Diferentes pensamientos unos delineados y otros inventados*¹¹; peu souvent citée en revanche l'existence d'une étude des ruines qui reflète une alternative historiciste différente comme est le texte de Domingo Lois de Monteagudo *Libro de varios adornos sacados de las mejores fábricas de Roma así antiguas como modernas... delineadas en su tiempo de residencia en Roma*¹². Dans celui-ci se reflète un problème souvent insinué mais généralement peu souvent traité, comme est celui de la formation classique de Ventura Rodríguez ou de ses propres élèves. Si Rodríguez joue dans l'Espagne de Fernando VII un rôle fondamental et si nous tenons compte de la nature clairement érudite et archéologique avec laquelle un de ces élèves traite le thème des ruines et des antiquités, nous comprendrons la polémique existant entre ceux qui tentent d'établir une différence entre la pensée théorique qui analyse l'art de construire des Grecs — en cherchant alors un corps capable d'être projeté — et ceux qui proposent un ensemble de plaques, correctement mesurées et classées, qui serviront seulement, pour constituer de nouveaux guides ainsi que le dénonçait Diego de Villanueva. Peu importe que l'on continue à publier les éditions de *Arce*, parce que l'Antiquité se conçoit pour les architectes des « Lumières » avec un critère nouveau radicalement distinct de celui que l'érudit Antonio Agustín ébauchait dans son étude *Antiquitatum Romanorum Hispanorumque in nummis veterum dialogi*.

La publication en 1763 des *Elementos de arquitectura civil* marque sans doute l'un des points les plus intéressants, les plus polémiques et, en même temps, les moins étudiés de l'architecture espagnole de cette époque; la diffusion d'un nouvel idéal classiciste pour partie de son traducteur — le P. Benavente —, membre connu de l'Académie, marque sans doute un contraste entre ces architectes encore fortement attachés au vieux schéma du baroque classiciste et ceux qui opinent que la nouvelle alternative doit se fonder obligatoirement sur l'étude de la ruine qui, pour eux, signifie situer l'étude dans l'origine même de l'architecture. Dans une ambiance dans laquelle un grand nombre d'architectes français et italiens tentent de répandre ce que pourra être l'idéal de Juvara, il n'est pas surprenant que l'on prétende abandonner rapidement ce qui paraît être une bataille perdue d'avance en étudiant directement les sources italiennes et françaises. En posant le fait architectural, non pas comme l'art de construire, mais comme un ensemble d'idées liées à la raison, Crouzas publie en 1765 son *Curso de Arquitectura Civil*¹³ et peu après, Diego de Villanueva fait paraître à Valence son importante *Colección de papeles críticos*.

Pour la première fois se pose la question de savoir quelle peut être l'attitude de la Raison dans le domaine de l'Architecture et une longue série de commentaires sert non seulement pour établir de nouveaux postulats du rationalisme, mais, également, pour combattre de fausses interprétations sur le thème classique. Depuis la traduction du livre de Perrault que Castañeda avait effectuée ou celle de Pablo de Minguet sur la *Demonstración de la cuadrícula, cámara oscura, cinco órdenes de la arquitectura y otras figuras para saber dibujar*¹⁴, le thème du classicisme s'était substitué fa-

Real Colegio de Cirugía de Cádiz y su época, Cádiz, 1969-70; C. Sambricio, « En torno a Sabatini », dans *Goya* n. 121, 1974, pp. 14-22.

¹¹ Diego de Villanueva, *Libro de diferentes pensamientos unos inventados otros delinados* 1754. Manuscrit propriété de l'Architecte Luis Moya.

¹² *Libro de varios adornos sacados de las mejores fábricas de Roma así antiguas como modernas...*

delineadas en su tiempo de residencia en Roma Madrid, 1757.

¹³ Crouzas, *Curso de Arquitectura civil para la instrucción de los discipulos de la Real Academia de San Fernando. Traité d'Arithmétique*, Madrid 1765. *Traité de Géometrie théorique et pratique*, Madrid, 1765.

¹⁴ P. Minguet e Iral, *Demonstración de la cuadrícula cámara oscura, como órdenes de arquitectura*

cilement aux jugements de tendance baroque de l'Espagne de la première moitié du siècle. Pour cela il importe de faire ressortir comment la critique de Villanueva s'adresse non seulement à ceux qui se sont formés dans une pratique stérile, mais surtout à ceux qui osent utiliser les ordres classiques de la même manière que s'il s'agissait d'éléments de rocaille. Les accusant alors de ne pas comprendre le changement qui se produisait dans toute la société, il s'attaque à ceux qui voient seulement dans l'architecture un problème de forme ou de mode. Il reste encore à étudier quelle est l'authentique influence de Diego de Villanueva sur l'architecture espagnole à ce moment, mais ce qui paraît évident est la force et la répercussion qu'eurent ses polémiques à l'Académie de San Fernando de Madrid, procurant la possibilité de diffuser des schémas nouveaux comme sont les possibilités du rationalisme de Cordemoy ou Laugier ¹⁵.

Il est cependant intéressant d'orienter le discours vers les contacts que peuvent maintenir une minorité d'architectes intéressés par les suggestions commentées ci-avant, avec les schémas qui durant ces mêmes années se répandent à Rome. Par les différentes études de Boyer, Pietrangeli ou Pirotta nous savons quelle est la participation des Espagnols à l'Académie de S. Luca de Rome et leurs contacts avec les élèves de l'Académie de France. Arrivés à Rome en 1748 et collaborant grâce à des interventions politiques aux oeuvres romaines de Ferdinando Fuga ¹⁶, les jeunes pensionnaires s'introduisent dans une ambiance radicalement distincte de celle de Madrid. Etudiant le sens d'un baroque classiciste qui n'est autre que le développement cohérent des suggestions de Juvara, pour ces pensionnaires la figure de Fuga ou de Vittone suppose reprendre le fil de l'histoire, mais en n'oubliant pas que les Italiens ou les Français résidant à Madrid n'ont aucune formation théorique. Guidés peut-être par Preciado de la Vega et par les Arcades, le premier changement que ces architectes apprécient est celui qui se réfère à l'évolution de la décoration théâtrale et c'est alors que l'étude de Francesco Sachetti va se répandre par les différents exemples réalisés par Juvara et postérieurement Vanvitelli, arrivant à l'étude de Piranèse à travers les compositions de perspectives proposées dans la *Prima Parte di Architettura*.

Sans doute l'évolution de Sachetti à Juvara et de ce dernier à Vanvitelli et Piranèse doit susciter des contradictions aux Espagnols, car alors que dans les trois premiers ce qui se manifeste est une évolution du thème d'essence naturaliste ou, dans son cas, des concepts classicistes, l'idée qu'au contraire offre Piranèse convient beaucoup plus à un concept baroque d'accumulation dans lequel, seulement au moyen d'une lecture détaillée de son image, on peut comprendre son intention: « Piranesi presenta organismi che fingono una loro centralità senza raggiungerla: nella tavola II il cortile ellittico che sembra costituire il fuoco dell'organismo polistilo si rivela,

γ otras figuras para saber dibujar o copiar con facilidad, Madrid, imprimerie de l'auteur. 1761. Castañeda, *Compendio de los diez libros de Arquitectura de Vitruvio* par Claude Perrault, traduit du français en castillan Madrid, 1761.

¹⁵ Diego de Villanueva dans ses *Papeles críticos* recommande l'étude de *Ensayo de la Arquitectura* par le P. Laugier, à Paris, 1745. *Memorias críticas de la Arquitectura*, à Paris, 1711. Maison de Saugrain, *Colección de algunos papeles referentes a las artes* extraits du *Mercur de France*, Paris, 1747. La diffusion des schémas des rationalistes français ne s'expose pas à Madrid seulement,

étant donné que Garin dans son étude sur *La Academia Valenciana de Bellas Artes*, Valencia, 1945, expose (p. 171) la diffusion des rationalistes français. Egalement Salvador Aldana lorsqu'il traite de la figure de Vicente Gasco commente l'influence de Cordemoy et de Laugier parmi les architectes espagnols.

¹⁶ Académie de S. Fernando. Armoire 1, liasse 3. Il existe la correspondance entretenue par Roda (ambassadeur d'Espagne à Rome en 1748) et l'Académie de Madrid, où on donne les nouvelles des différents contacts avec Ferdinando Fuga.

nella restituzione planimetrica, deliberatamente inserito a spirale nel continuum delle colonne, mentre del « Progetto di tempio antico... disegnato alla maniera di quelli che si fabbricavano in onore della Dea Vesta », il cerchio perimetrale del Pantheon avvolgente, quello della scalinata curva e quello del colonnato corinzio inscritto risultano slittati fra loro e dislocati su anelli indipendenti »¹⁷, signale Tafuri et lorsqu'il qualifie ces organismes d'arbres, la référence au thème du baroque de Loyola est presque immédiate: « L'arbre d'Ignace suggère l'idée d'une poussée, d'une conduite de la demande (objet de l'Exercice) à travers un entrelacs de branches; mais pour se subdiviser, le thème soumis à la méditation a besoin d'un appareil supplémentaire, qui lui tende l'éventail de ses possibles; cet appareil est une topique. La topique, partie importante de l'inventio, réserve des lieux communs ou spéciaux, où l'on pouvait puiser la prémisse des enthymèmes, a eu une fortune énorme dans toute l'ancienne rhétorique. « Région des arguments », « cercle », « sphère », « source », « puits », « arsenal », « ruche », « trésor où dorment les idées », les rhéteurs n'ont cessé de célébrer en elle le moyen absolu d'avoir quelque chose à dire. Forme préexistante à toute invention, la topique est une grille, une tablature de cases à travers laquelle on promène la sujet à traiter (la quaestio); de ce contact méthodique naît l'idée — ou du moins son début, que le syllogisme aura à charge de prolonger en quelque sorte mécaniquement »¹⁸. Piranèse étant lié à un aspect de l'ancien baroque, l'incertitude naît quant à ce que les Espagnols peuvent comprendre de son idée. Sans doute ce qui pour eux est une présence confuse qui cache le sens profond de la nouvelle idée seulement se reflète la nouvelle utilisation de l'élément ruine, sans comprendre l'idée d'une « récupération purement idéale de l'antique majesté, annoncée par l'impossibilité objective et subjective de réalisation » qui signale — insiste Tafuri — non seulement le sens possible de son utopie négative, mais met de plus en évidence un saut important idéologique en ramenant le changement de la vieille vision archéologique à une étude vivante du même fait en termes architecturaux. Enonçant le changement à effectuer dans les ruines, sa vision du nouveau monde s'est esquissée en termes presque identiques à ceux de Bougainville en étudiant la possibilité d'une société distincte.

Ayant centré l'idée d'une nouvelle définition de « la topique », de la nouvelle conception de la ruine et de l'intention de définir la connaissance exacte d'une autre communauté, pour les Espagnols ces dessins durent représenter une étrange rupture due, surtout, à la formation architecturale distincte de celle qu'ils apportent d'Espagne. En identifiant plus ou moins les deux premiers points avec l'idée d'ornement que, postérieurement, le même Piranèse va définir dans la *Magnificenza ed Architettura de' Romani*, l'idée de la nouvelle communauté doit être celle qui sans doute produit sur les architectes espagnols la plus grande surprise. Connaissant les exemples distincts des arsenaux, casernes et les différentes villes en général et ignorant sans doute les propositions de Fischer von Erlach, de Dosi..., il ne paraît pas non plus probable qu'ils furent mis en contact avec les études de Morelly sur le *Code de la Nature* ni avec l'idée de la *Jérusalem céleste* de De Prades, surtout quand les dessins de Adricomio passaient pour être caractéristiques des livres de voyages, sans avoir pourtant un caractère architectural¹⁹. Mais pour les Espagnols, pour les pensionnaires qui sur certains points

17 M. Tafuri « Giovan Battista Piranesi: l'architettura come Utopia negativa », extrait des actes du Congrès *Bernardo Vittone e la disputa fra classicismo e barocco nel Settecento*, Turin, 1972, p. 269.

18 R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, 1970, p. 63.

19 Morelly, *Code de la nature*, Paris, 1753; De Prades *Jerusalem Caelesti*, Paris, 1751; Barrows

de vue semblables à ceux du chevalier Fuga, cherchent à comprendre la situation de l'architecture romaine, les concepts distincts énoncés par Piranèse doivent sans doute leur sembler étranges, n'arrivant à comprendre la plus grande partie du temps que quelques détails précis. Pour José de Hermosilla, l'architecte qui collabora à l'église romaine de San Antonio de' Portoghesi, l'érudition de Piranèse n'est même pas comprise et cet architecte perçoit seulement — au premier moment — le fait d'une nouvelle mode consistant dans la réutilisation des éléments classiques, thème qui implique la négation des études de Vitruve que Ventura Rodriguez réalise en ce moment. Sans doute, le projet qui déconcerte le plus les architectes espagnols est celui qui se conçoit au *Campo Marzio* où Piranèse ébauche les possibilités, comprises maintenant, d'une forme catégoriquement nouvelle.

Le *Campo Marzio* fut conçu vers 1761, ce qui surprend en premier lieu lors de son analyse et de sa possible classification. Ensemble de monuments qui apparemment définissent une ville, en réalité sa propre accumulation nie son sens de métropole. Agglomération d'éléments singuliers, l'absence totale de ce qui peut constituer une ville — la demeure — représente une des premières surprises qu'offre son tracé. Pour cela dépassant les études de Fasolo concernant les typologies possibles caractéristiques de la campagne, peu importe que ses commentaires se centrent dans la présence d'une nouvelle utilisation des éléments de ruines, parce que la négation de la ville caractérise précisément son utopie.

Peu à peu, pour les Espagnols studieux de Rome, l'étude du *Campo Marzio* révèle deux points qui ont une énorme importance et surtout de claires conséquences: d'une part celle qui suppose le refus de l'ornement, non pas défini en termes parallèles à ceux qu'ébaucha Laugier, mais signalant ce que doit être l'utilisation d'un langage identifiable au thème classiciste; d'autre part, la nouvelle conception du monde des ruines dans laquelle se maintient toujours une valorisation baroque sur les concepts de sacré et de profane, d'architecture dédiée au pouvoir ou conçue au contraire pour l'homme. «Io credo che, trattandosi di edifizii, consista questa [bellezza] nel dare a tutta l'opera una forma veramente propria ed avvenente, e nel distribuire le parti con tal vantaggio e pulizia, e che s'accordino tra loro con una tal regola, che tutto produca una certa naturale venustà ed ornamento, che tiri a sé gli occhi di chi la mira. Ma credo che in una tale sorta di opere si debba principalmente riguardare la natura e il fine, per la ragione che siccome la venustà dei fanciulli è diversa da quella degli uomini, così negli edifizii che richiedono gravità e dignità, gli ornamenti debbono usarsi con parsimonia, imperciocché la stessa gravità e dignità serve loro di ornato. Nelle fabbriche deliziose, poi, se taluno non userà tanto risparmio, non vi sarà forse di che riprenderlo... »²⁰.

A partir de ce moment la valorisation des ruines et du monde antique éprouve une claire évolution. Les étudiants espagnols étaient occupés peu d'années avant à démontrer l'existence des antiquités classiques en Espagne et soumettaient leur ardeur collectionniste à des termes presque identiques à ceux insinués par Caylus; jusqu'en 1761 la mode de l'antique a comme unique conséquence l'élaboration de grands catalogues sur le développement de l'historicisme classique. En 1752, F. Cortez avait rédigé sa *Comunicación al Marqués de la Ensenada danda cuenta de las Antiquedades de*

Dunham, «The Ordeal of the Abbé de Prades» dans *Mainstream* vol. 12 n. 5. F. Venturi *La Jeunesse de Diderot*, Paris, s.d., pp. 200. Adricomio, *Breve descripción de la ciudad de Jerusalem y lugares circunvecinos*, 240 feuilles plus

une carte, Madrid.

²⁰ G. B. Piranesi, *Della Magnificenza e della Architettura dei Romani*, Roma, 1764, chap. XXXV, p. LIII.

Cartagena, en dressant des plans sur ces ruines et en 1758 on achète, de la part de l'Académie²¹ l'étude sur les *Ruines de Palmira*. En 1747 on a apporté de Rome, comme, le signale Arostegui dans un dossier qui figure toujours dans les Archives de Simancas, les livres qui composent le Bibliothèque de l'Académie de Madrid et qui constituent dans sa plus grande partie le premier fonds de la Bibliothèque. Philippe de Castro ramène également en 1748 une grande partie de moulages d'oeuvres classiques destinés à l'enseignement de la sculpture à l'Académie; de cette façon, la diffusion de l'historicisme se répand en Espagne de manière, sinon importante, du moins digne d'être mentionnée et il est nécessaire de souligner le sens qu'acquiert l'idée d'historicisme renaissant durant ces années.

D'autre part, en parlant d'Hermosilla comme théoricien, nous faisons allusion à l'ensemble de plans qu'il envoie durant son séjour à Rome et qui sont, en réalité, diverses levées du Capitole. Sans doute sous l'influence de Fuga, dans l'étude de la Renaissance romaine, les plans qu'il envoie en 1748 à l'Académie de Madrid servent pour mettre en évidence une des plus intéressantes polémiques entre le nouveau concept d'architecture et l'ignorance manifeste des artistes italiens. Sachetti et Carlier avaient dénoncé à l'Académie les plans d'Hermosilla comme imparfaits, fait auquel celui-ci répond violemment en signalant de quelle façon l'étude des classiques doit se baser dans l'analyse et la mesure de ces édifices faisant face ainsi à la posture de ceux qui les connaissent seulement par des images ou des livres de voyages. Mais, laissant de côté l'anecdote érudite, il importe de souligner de quelle façon Hermosilla, l'Espagnol qui a travaillé le plus longtemps avec Fuga, entend le fait historique à partir de ce moment en développant deux exemples de grande importance, pour une part, celui de réaliser peu d'années plus tard une étude architectonique sur les antiquités arabes de Cordoue et Grenade.

Dans le premier cas, l'étude de l'Escorial, il est intéressant de voir comment Hermosilla recourt carrément à la nécessité de supprimer toute une série de topiques classiques qui se répètent dans l'histoire de l'architecture et il considère Jean d'Herrera comme l'un des grands architectes européens, mais sans entrer en aucun moment dans l'étude ou l'analyse architectonique de son oeuvre, considérée comme classique; la vision de l'Escorial reste identifiée plutôt comme une image de ruine vivante que comme un exemple d'architecture. En ce sens, l'actuation d'Hermosilla tend à faire l'analyse de l'édifice non pas en le considérant comme gravure de livre de voyage, où le pittoresque caractérise l'édifice, mais au contraire, où s'annonce — comme

13 trente ans plus tard le fera de nouveau, à son retour de Rome, Sylvestre Pérez — le sens d'une architecture du passé qui maintient certains concepts nécessaires d'analyse.

10 De cette façon, peu après, quand Castañeda traduit le texte de Perrault et insère comme nouveau frontispice de l'oeuvre la vision d'un Escorial qui sert clairement de modèle à l'esprit de la Raison, ce qui demeure dans l'esprit est la possibilité de comprendre l'histoire comme corps théorique capable d'engendrer et d'entraîner d'importantes critiques. Mais c'est le second exemple que nous avons signalé auparavant, celui de la levée des antiquités arabes de Cordoue et Grenade que réalise en 1763 Hermosilla, où celui-ci démontre quelle peut être l'influence théorique de Piranèse architecte, où il assure ainsi avoir compris le changement existant dans l'évolution de l'archéologie à l'architecture.

6, 7, 8, 9

²¹ F. Cortez. *Comunicación al Marqués de la Ensenada dando cuenta de las Antigüedades de Cartagena*, Cartagena, 1752. C. Bedat dans son étude sur la Bibliothèque de l'Académie de

San Fernando souligne que non pas cet achat seulement, mais presque la totalité a été effectuée cette année par l'Académie.

Peu avant, en 1761, le peintre Diego de Saaravia avait reçu, de la part de l'Académie, le soin d'effectuer une étude érudite sur les restes des palais de Grenade; maintenant alors ce concept, il avait exécuté des dessins et des aquarelles des décorations, des vues, des jardins, faisant montre plutôt d'un concept pittoresque que d'une vision architecturale. La charge qu'Hermosilla reçoit deux ans plus tard va cependant s'effectuer dans un sens différent. Suivant un projet historiciste qui pourrait se développer depuis l'idée qu'avait avancée Bernardo de Adrete, jusqu'aux voyages que le même González Velázquez avait entrepris en 1750 à travers toute l'Espagne avec l'obligation de reconnaître et de localiser les antiquités, il existe toute une série d'études et de traités dont la simple référence constituerait un thème de singulier intérêt. L'important, ou ce qui est courant à tous, est qu'ils présentent, de façon systématique, l'étude du monument historique, du point de vue de l'antiquité, se situant toujours plus dans le circuit ou dans l'esprit de Caylus que dans le sens qui est propre à Pompéi ou à Herculaneum. Les éléments classiques sont réduits au rôle de parties intégrantes d'une architecture et le changement a trait surtout au désir de reléguer le critère accumulatif ou pittoresque, adoptant pour cela un nouveau mode de faire ou de concevoir.

Dans le projet que réalise Hermosilla, les schémas ébauchés se définissent plus en accord avec les suggestions de Leroy ou avec ce que le propre Piranèse commence à insinuer dans sa *Magnificenza* et la vision qu'il a ébauchée d'une civilisation perdue concorde clairement avec un monde parallèle ou identique à celui des Lumières. Lui qui, ainsi que nous l'avons dit, abandonne l'Académie en 1756 retournant à l'armée comme Ingénieur militaire, ne peut oublier la vision italienne et de la même façon que dans le *Parere* de Piranèse se note clairement le goût classiciste et le nouveau concept idéal de la Renaissance ou du goût arabe. Faisant face ainsi au critère de Louis Velázquez et à celui de Julián Sánchez Bort qui depuis 1750 ont reçu du Roi la mission d'étudier et visiter les différentes ruines espagnoles, l'opinion de José de Hermosilla diffère clairement de la leur... « Mi misión [dans l'étude des ruines] es muy distinta de lo que piensan ». Et alors, au lieu de réaliser l'étude des restes établis, une étude architectonique de ce qu'aurait dû être l'ensemble des palais étudiant les caves, les distributions, faisant ressortir jusqu'à quel point existe une différence entre le monde de Caylus et l'image du classicisme.

En ce sens la différence qui existe entre l'étude d'Hermosilla à Grenade et les premiers dessins que Diego de Villanueva tente de diffuser en 1754, en divulguant les ruines de l'architecture égyptienne ou romaine, concevant parallèlement la pyramide, la rotonde ou l'obélisque, est claire. Pour Villanueva, ces éléments constituent le point de départ d'un nouveau répertoire architectural que l'on doit substituer aux guirlandes, aux coquilles ou grotesques. Mais alors que pour Hermosilla le monde des ruines signifie une leçon architecturale, point de référence possible, pour Villanueva l'idée qu'il conçoit est celle d'ébaucher seulement les éléments d'un nouveau langage.

A partir de ce moment, le problème qui se développe dans l'Espagne des Lumières ne cherche pas tant à essayer de se servir d'un concept à la mode, mais d'être en accord avec la phrase de Diego de Villanueva « ... solo por el conocimiento un edificio consigue su entera perfección ». Sans comprendre le Champ de Mars de Piranèse et en le présentant seulement comme exemple d'un possible retour à l'antiquité²² (en termes non antagoniques aux exemples d'Agricomio et aux dessins que diffuse Rieger)

²² A. Peyre. *Disertación de arquitectura sobre la distribución de los antiguos, comparada con la de los modernos y sobre el modo que tengan de emplear las columnas* Ecrite en français par M.

Peyre et traduite par Don Antonio González, élève de la Royale Académie de San Fernando et de Don Pedro Arnal, architecte de S. M. Madrid, 1789.

le thème d'une nouvelle conception de la ville liée à une représentation distincte de l'ornement du dit thème va avoir comme conséquence un fait architectural identifiable avec les textes de Peyre, traduits ces mêmes années en castillan sous la direction d'Arnal, cherchant à développer de nouveau l'image de la ville en accord avec la conception de l'*Encyclopédie* lorsqu'elle traite de « Ville ». Le fait est que l'on prétend donner une nouvelle signification à la ville, signification qu'énonce Aymonimo quand il signale « Non si tratta di immaginare soltanto edifici rappresentativi, si tratta anzi di dare à forma a tutta la gamma di attività già in atto o divenute possibili della nuova società; differenziandole per sistemarne la casistica e arricchirne i contenuti nuovi, rendendole tipiche proprio attraverso gli edifici che le rappresentano. Le nuove architetture sono la società nuova, sono la sua presa di coscienza, la sostituzione di un'immagine concreta a una idea astratta, la percezione reale di un mondo diverso. Se i macelli, le officine, le case per l'educazione e quelle per il piacer rimarranno per i contemporanei degli illuministi spesso solo dei progetti, il riferimento a questi formerà la sostanza di tutte le trasformazioni effettuate nelle grandi città del secolo XIX »²³; et c'est alors la nouvelle Nature qui s'intéresse également à la théorie de la connaissance et dans laquelle on cherche la clef de ces problèmes dont la métaphysique avait promis la solution, solution qui, en réalité, ne fut jamais obtenue.

Faisant face au schéma, l'Académie des Beaux Arts de Madrid avait défini comme centre artistique où coexistent de façon nouvelle — quant au reste des Académies — deux niveaux clairement définis; d'une part celui d'une aristocratie de la Cour et, parallèlement, des centres d'artistes, groupés seulement théoriquement dans la pratique et dans l'enseignement. La noblesse fut chargée de veiller, guider et protéger le développement des arts; ils furent uniquement préoccupés au début d'accaparer les honneurs intellectuels sans obtenir, ou mieux, sans prétendre avoir quelque influence dans la vie de l'Académie; les artistes, groupés comme nous l'avons signalé dans la pratique et dans l'enseignement étaient en réalité en train de convertir l'Académie en un centre d'affirmation d'une situation établie, prétendant avec l'enseignement perpétuer une alternative hautement critiquée à la fin du baroque. Variant peu après la structure de l'Académie (comme conséquence du despotisme éclairé qui commence à caractériser le pays) les deux fronts ci-dessus énoncés évoluent clairement, cherchant maintenant à jouer un rôle différent. D'un côté, les nobles prétendent modifier le rôle d'Académie ancrée dans le passé ébauchant pour cela les hypothèses théoriques qui caractérisèrent la société des Lumières; il s'agit alors de combattre ces hypothèses que défendent les artistes et une attitude critique, face à ces baroques qui prétendent maintenir des normes qui manquent déjà de sens et qui caractérisera l'Académie de Madrid à partir de l'année soixante. Une aristocratie intellectuelle préoccupée par les problèmes qui se déroulent en Europe porte le poids théorique de l'Académie seulement quand les artistes formés à Rome ou à Paris parviennent au pouvoir dans les Académies et quand les anciennes polémiques entre artistes et nobles, entre les premiers, dans les Assemblées ordinaires de l'Académie et les autres détenant les célèbres Assemblées particulières, authentique moteur de la corporation, se réduiront de façon évidente.

Quand Pedro Arnal prend en mains la direction de l'Académie, le sens qu'il prétend donner à l'idée de la Raison se trouve clairement exposé dans la célèbre Commission d'Architecture établie en 1786 et présidée par lui-même; la Commission d'Architecture a comme mission de veiller et de censurer l'ensemble des travaux

²³ C. Aymonimo, *Il significato della città*, Roma, 1976, p. 74.

publics. Constituée par les architectes de sa confiance qu'il a nommés lieutenants Directeurs, son sens reste directement lié à l'idée illustrée d'Arnal. Basée sur une question de compatibilité elle démontre comment pour se défendre contre quelques-uns il est nécessaire d'établir dans la propre Académie un tribunal chargé d'étudier les travaux publics. La réalité c'est que l'on prétend ainsi s'opposer à ces architectes encore baroques qui font une architecture dubitative et incohérente par rapport au moment. De cette façon Arnal, c'est à dire la Commission de l'Architecture, nommera toute une série d'architectes, certains d'entre eux résidant en zones clairement limitées, pour qu'ils réalisent les nouveaux travaux, envoyant les plans à l'Académie.

11, 12

Se constitue ainsi un corps particulier, immédiatement supérieur à celui des architectes: les individus de confiance du Président de la Commission. Et dans les différentes zones du pays deux ou trois individus sont chargés de défendre les intérêts artistiques de l'Académie, renseignant sur les différents travaux et rédigeant postérieurement les projets les plus appropriés. Il en existe, en dehors de ce groupe d'architectes, un autre, distinct, et constitué par ces personnes de confiance qui, au lieu de résider en différents lieux, ont comme unique occupation celle de voyager par toute l'Espagne en répandant la nouvelle conception de l'architecture et réalisant des études concrètes et déterminées. De cette façon, alors que dans le premier cas nous pourrions signaler ou déterminer la présence de Sanz en Aragon, d'Alexo de Miranda et Humarán dans le pays basque, de Prado de Mariños Feerro Caaveiro en Galice, de Domingo Tomás et Ignacio Tomás à Grenade et de Albisu Olivares à Cadix... ou de tant et tant d'architectes qui se convertissent en assesseurs de l'Académie, de la même manière des architectes comme Diego de Ochoa, Toraya, Turillo, Cuervo, Casanova, Machuca... sont ceux qui sont chargés de voyager et de faire connaître une critique et une censure constante des distinctes réalisations. Ce sont eux qui doivent mettre en pratique ce que Ponz avait défini comme l'idéal du monde encyclopédique quand il signalait: «... de la misma manera que hablamos de Despotismo Ilustrado, éste se debe llevar en el campo de las artes a todos los puntos aún a los más alejados de nuestra geografía de forma que se logre desterrar de manera definitiva el adorno barroco y se le sustituya por el ornato clasicista».

En prétendant allier l'idée d'ornement et de nouvelle conception de la ville, la mission de la Commission d'Architecture de Madrid est identique à celle que signale Stendhal en parlant de Milan «... Il y a ici une commission di ornato (de l'ornement); quatre ou cinq citoyens connus par leur amour pour les beaux-arts, et deux architectes, composent cette commission, qui exerce ses fonctions gratuitement. Toutes les fois qu'un propriétaire touche au mur de face de sa maison, il est tenu de communiquer son plan à la municipalité, qui le transmet à la commission di ornato. Elle donne son avis. Si le propriétaire veut faire exécuter quelque chose de par trop laid, les membres de la commission di ornato, gens considérables, se moquent de lui dans les conversations... Faire bâtir une belle maison confère à Milan la véritable noblesse»²⁴. Il s'agit de faire en sorte de transformer la ville dans le but d'obtenir cette première vision réelle et non imaginée, ainsi que l'a conçue Piranèse dans le Champ de Mars. Compris dans le sens de l'utopie négative, peu à peu, les architectes de la fin du XVIII^e siècle comprennent ce sens et cherchent, par tous les moyens, la réalisation de la ville possible. S'affrontant à une ville composée seulement de monuments, la discussion au début se centre clairement sur une nouvelle assimilation des caractères formels. On

14

²⁴ Stendhal, *Rome, Naples et Florence*, éd. Paris, 1919, vol. I, pp. 40-41.

tente, en fin de compte, de juger avec ces éléments « portici », « scalinata », « anditi », « atri », « vestiboli », « tablini », « loggie », « laghi », « fontane », « efebi »..., espaces définis dans le plan du *Magnifico Collegio* de Piranèse en les reconvertissant maintenant dans la nouvelle discussion sur le type et le modèle en un lieu commun de la nouvelle architecture. « La parola tipo non rappresenta tanto l'immagine di una cosa da imitarsi perfettamente quanto l'idea di un elemento che deve egli stesso servire di regole al modello [...] Il modello inteso secondo la esecuzione pratica dell'arte, è un oggetto secondo il quale ognuno può concepire delle opere che non si rassomiglieranno punto fra loro. Tutto è preciso e dato nel modello; tutto è più o meno vago nel tipo. Così noi vediamo che la imitazione dei tipi non ha nulla che il sentimento o lo spirito non possano riconoscere e nulla che non possa essere contestato dalla prevenzione e della ignoranza; ciò è accaduto, per esempio, all'architettura.

In ogni paese l'arte del fabbricar regolarmente è nata da un germe preesistente. E necessario in tutto un antecedente; nulla in nessun genere, non viene del nulla; e ciò non può applicarsi a tutte le invenzioni degli uomini. Così noi vediamo que tutte, a dispetto dei cambiamenti posteriori, hanno conservato sempre chiaro, sempre manifesto al sentimento ed alla ragione il loro principio elementare.

E come una specie di nucleo intorno al quale si sono agglomerati e coordinati in seguito gli sviluppi e le variazioni di forme, di cui era suscettibile l'oggetto. Perciò sono a noi pervenute mille cose in ogni genere e una delle principali occupazioni della scienza e della filosofia, per afferrarne le ragioni, è di ricercarne la origine e la causa primitiva. Ecco ciò que deve chiamarsi tipo in architettura, come in ogni altro ramo delle invenzioni e delle istituzioni umane [...]. Noi ci siamo abbandonati a questa discussione per fare ben comprendere il valore della parola tipo preso metaforicamente in una quantità di opere, e l'errore di quelli che, o lo disconoscono perchè non è un modello, o lo travisano imponendogli il rigore di un modello que importerebbe la condizione di copia identica »²⁵. A partir de ce moment, le nouvel historicisme prétendra s'approcher de manière consciente ou inconsciente de celui énoncé par Piranèse et les différentes études dont on vient à bout sur le thème de la cité classique (comme par exemple celles que réalise Silvestre Perez développant le cas du Palatin) reflètent de quelle façon se produit le changement dans le concept de l'antiquité, de même que la nouvelle intention de développer, non pas tant l'utopie, comme de concevoir une nouvelle ville possible. C'est seulement sur cette image, sur l'idée d'obtenir ce qui est possible que ces architectes, conscients du nouveau sens de l'histoire prétendent avec l'utilisation de la nouvelle ville imprimer à l'histoire un nouveau caractère.

Emettant alors toute une série d'idées sur la nouvelle communauté et définissant alors quels doivent être les exemples à développer, ce qui surprend en analysant le mont Palatin c'est de quelle façon on tente non seulement de reconstruire les monuments, mais comment ceux-ci s'intègrent maintenant dans la cité même, en étudiant les exemples distincts de demeures comme résultat d'un changement dans la valorisation de celles-ci. En effet, la demeure, la vieille cabane que Laugier définit comme destinée à l'homme, cette vieille cabane seule et perdue dans la campagne acquiert à être analysée comme demeure une valeur nouvelle qui est précisément celle qui caractérisera les villes conçues sur un nouveau tracé et les exemples de Detroit, du Puerto de la Paz à Bilbao ou la reconstruction de San Sebastian en 1813 choquent précisément

²⁵ M. Quatremère de Quincy, « Architecture » dans *Encyclopédie méthodique*, 3 vol., Paris 1786-1825.

pour représenter un développement cohérent de l'utopie de Piranèse. Présentant un changement total dans la valorisation de la ville, l'idée de respectable, d'ensemble destiné au Pouvoir, qui apparaît reflétée dans les différents temples et monuments que projette Piranèse dans le Champ de Mars se trouve maintenant dans l'exemple de San Sebastian, tenant compte que entre ces cinquante ans qui se sont écoulés entre l'un et l'autre, l'unique chose qui a varié est une appréciation sur le concept de sacré et profane. La première catégorie développée par Piranèse pour ces édifices qui caractérisent le pouvoir a évolué, se représentant maintenant comme la liberté de l'individu. De la sublimation de la nature et du monde classique, de la magnificence du romain, on est passé à une conception distincte. « El Iluminismo devora finalmente non sólo los símbolos sino también a sus sucesores, los conceptos universales, y de la metafísica non ha dejado más que el miedo a lo colectivo del qual ésta ha nacido »²⁶, signale Adorno et de cette façon les nouveaux concepts s'énoncent par les termes de la nouvelle humanité.

Le tracé de San Sebastian vient donc à représenter clairement l'image de la nouvelle histoire, où toute la ville réunit les concepts énoncés à l'époque par Morelly et où simultanément s'identifie avec un traitement différent à celui conçu pour l'homme. Clairement établies les différences dans la conception de la demeure, on prétend concéder à chaque individu une égale distribution de la ville et en définissant parallèlement ce que doit être le centre, le thème principal et la distribution des nouvelles fonctions de l'individu. Développement correct de chacun des principes exposés par Piranèse, son utopie négative apparaît alors révélée dans une nouvelle apparence qui est la conséquence de l'analyse de la nouvelle ville et de l'ornement dont elle faisait gala dans la Magnificence. Sur ce point l'effort pour concevoir de nouveau l'utopie va être ce qui marque la rupture du néo-classicisme et la nécessité de sa destruction. Le nouveau pouvoir conscient maintenant du sens qu'a pu adopter l'histoire et sachant qu'il est possible de développer de façon cohérente les hypothèses jusqu'à ce qu'il soit possible d'arriver à ce point de départ défendu marqué au début, l'image de cette « filosofía, que en el siglo XVIII a pesar de la quema de libros y hombres inspiraba a la infamia un terror mortal, bajo Napoleón había pasado ya al partido de esta »²⁷, passe également dans le domaine de l'histoire en produisant une substitution importante. Au lieu de comprendre l'histoire comme être vivant capable de produire une pensée et d'engendrer en partant de l'étude de l'antiquité une nouvelle forme de vie, on entend, dans les dernières années des Lumières, l'étude de l'histoire comme représentatif de quelque chose de mort, accumulatif et au terme d'historicisme tel qu'il s'interprète au XVIII^e siècle se substitue la nouvelle image de restauration. « On use plus fréquemment de ce mot [restaurer], signale Quatremère de Quincy, en fait de sculpture qu'à l'égard de l'architecture, du moins en le prenant, non dans le sens purement mécanique, mais dans son rapport avec la réintégration d'ouvrages et de monuments antiques dégradés par le temps ou par les accidents de tout genre auxquels ils sont exposés; rendre l'intégrité de leur première forme, en refaisant avec la même matière les parties dégradées et les membres qui leur manquaient... »²⁸.

Cependant, à partir de 1814, de la fin de la guerre et de l'arrivée de Fernando VII, le schéma historiciste qui se maintient, adopte un sens clairement différent. À la fin du siècle l'historicisme signifiait le mythe de la ville communautaire, de la ville

²⁶ Max Horkheimer et T. W. Adorno, *Dialéctica del Iluminismo*, Buenos Aires, 1971, p. 33.

²⁷ *Ibid.*, p. 9.

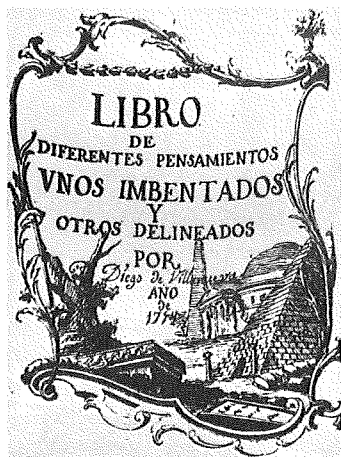
²⁸ Quatremère de Quincy, *Dictionnaire histo-*

rique d'Architecture, comprenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archéologiques, biographiques, théoriques, didactiques et pratiques de cet art, Paris, 1832, art. « Restaurer », p. 375.

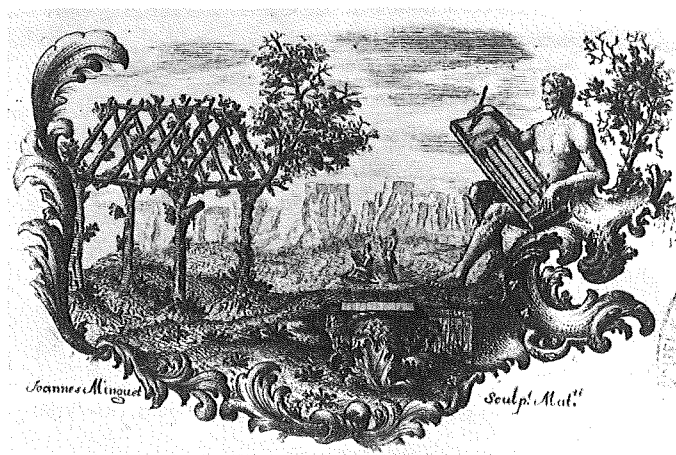
réelle et l'histoire; il avait un sens positif comme arme en face des schémas académiques. Mais à partir de 1814, ces schémas disparaissent et se maintient uniquement une alternative formelle, basée sur des éléments classicistes. Le nouvel usage du classicisme répond alors à d'autres règles, presque aussi rigides en synthèse que cette autre baroque qui avait engendré la rupture avec le rococo. Mais l'important c'est qu'à partir de ce moment (1814) l'architecture cesse d'être un être dynamique et devra être en un moment déterminé le propre Pouvoir qui, une fois son idéologie affermie, lance un nouveau type d'architecture.

La crise architectonique surgit au moment qu'on revendique la « Raison » comme le seul moyen de changement; l'idée énoncée « ... El mundo posee desde hace mucho tiempo el sueño de una cosa de la que le basta tener conciencia para poseerla realmente » se vérifie aussi dans l'Espagne des « Lumières ». Quelques-uns étant conscients du besoin de modifier une architecture basée dans la pratique, la découverte pour eux des suppositions ébauchées par Piranèse sur la valoration des ruines va avoir une double conséquence: d'un côté on essaie d'assimiler le changement de l'archéologie à l'architecture; c'est alors que l'étude des faits architectoniques s'expose, depuis les suppositions clairement distinctes jusqu'aux traditionnelles. Parallèlement le concept de beauté qu'énonce Piranèse lorsqu'il traite l'ornement est la conséquence de ce qu'on abandonne bientôt le critère marqué par l'*Encyclopédie* et, face au schéma d'une duplicité de villes (d'un côté les nouvelles promenades créées par l'*Encyclopédie* et de l'autre la prétention d'intervenir pour la première fois dans la ville) surgit l'idéal de la ville à tracés nouveaux.

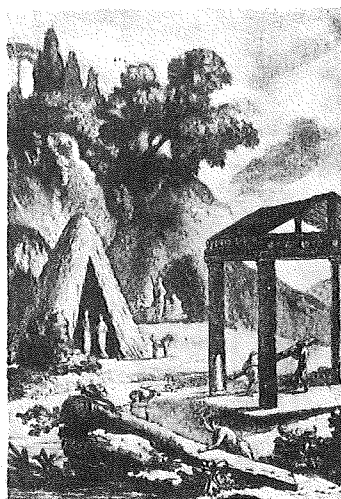
En identifiant en quelque sens l'utopie du Champ de Mars (où la ville s'expose comme un monument du baroque, où le logis a été remplacé par le monument, édifice destiné au Pouvoir) avec les réalisations des derniers temps du siècle, ce qui reste évident c'est l'intention de se servir en quelque sorte du concept historique, l'objet de faire réalité de rêve. Dans les deux cas, et de manière parallèle, les argumentations de l'un et de l'autre seront interrompues lorsqu'on donne au concept historique un caractère différent à chaque moment. Pour Piranèse, son idée se trouve empêchée avec le nouvel usage de l'ornement; pour les architectes des derniers temps du siècle son schéma sera combattu quand la « Historia » se transforme en « Restauración » en écrasant ainsi le concept de conscience. « La reforma de la conciencia consiste simplemente en interiorizar la conciencia del mundo, en despertarle del sueño que sueña sobre sí mismo, en explicarle sus propias acciones ». Et c'est alors que « las metamorfosis de la crítica en aprobación non dejan inmune ni siquiera el contenido teórico, cuya verdad se volatiliza ». Exposant alors comment l'art doit encore avérer son utilité, les références au monde classique seront utiles précisément à l'infamie définie par Adorno comme élément de mort de l'utopie.



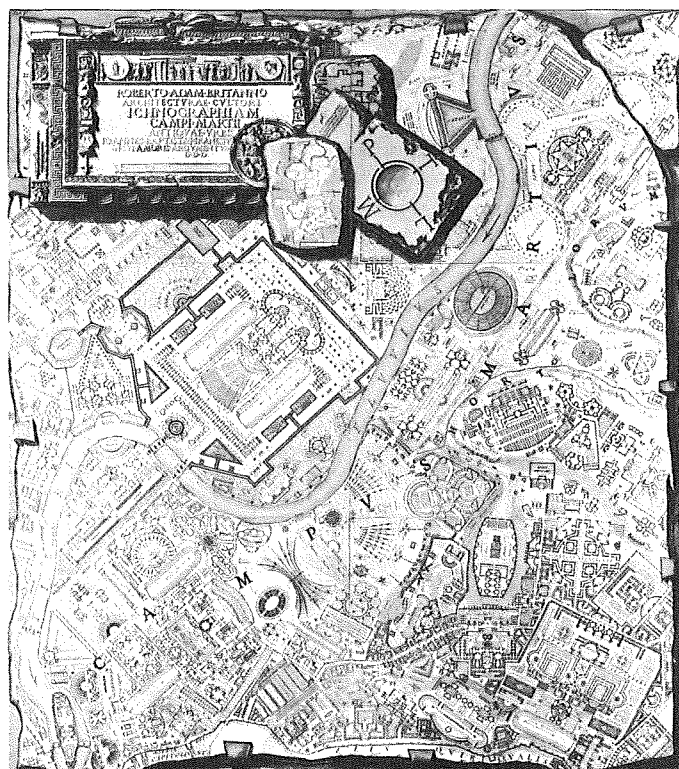
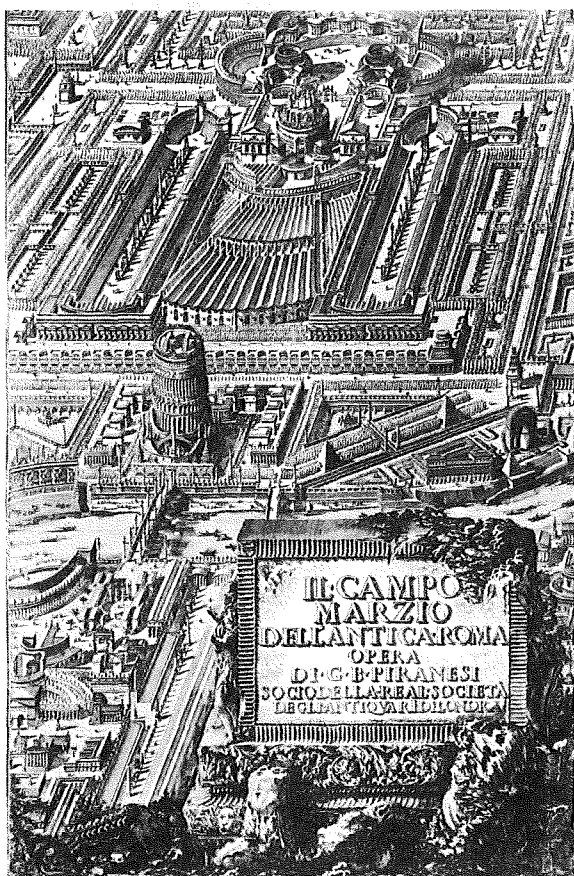
1. Diego de Villanueva, frontispice du Libro de Diferentes Pensamientos, 1754.



2. P. Rieger, frontispice de l'édition en castillan des Elementos de Arquitectura civil, 1763.

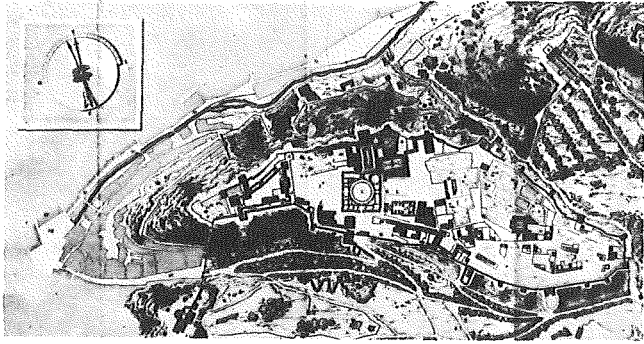


3. Fausto Maria de la Torre, camina del Delagardette, 1762.

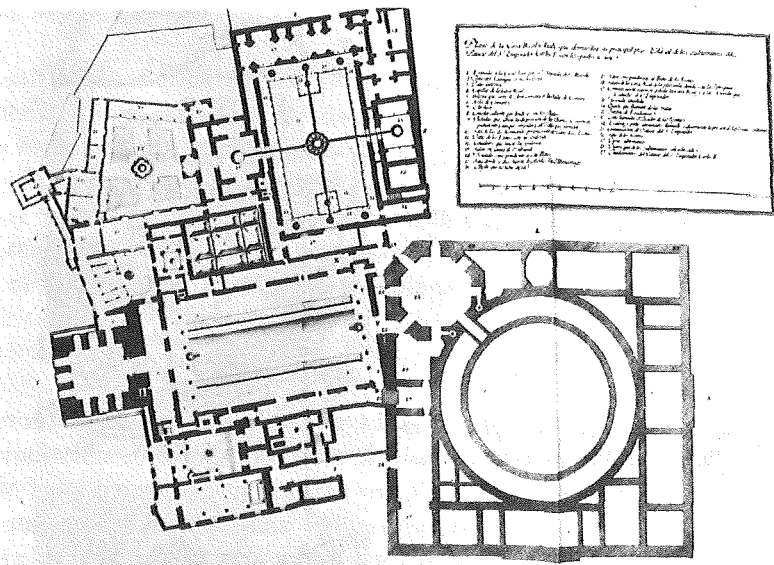


4. Piranese, Campo Marzio, frontispice.

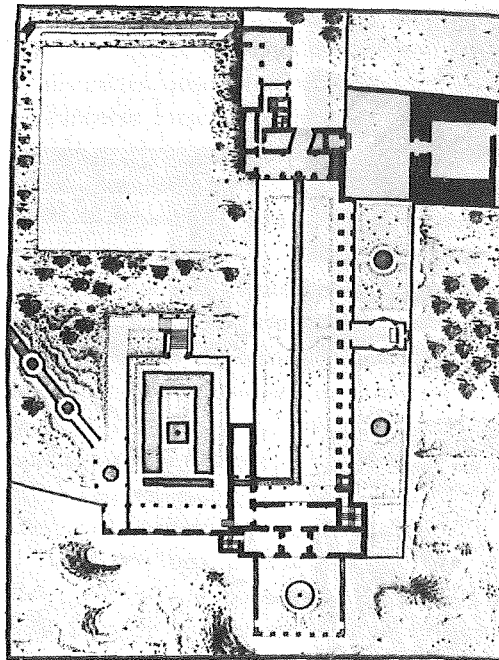
5. Piranese, Campo Marzio, frontispice.



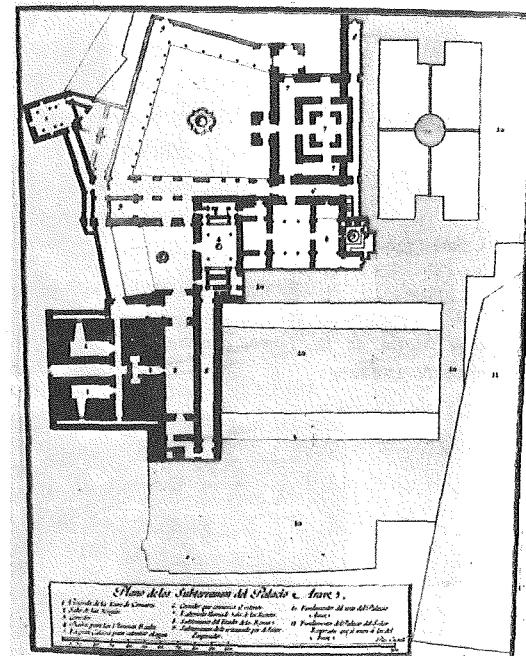
6. José de Hermosilla, plan de l'Alhambra de Grenade, 1763.



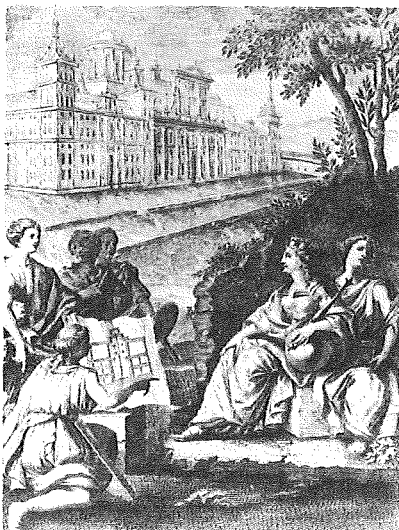
7. José de Hermosilla, plan des souterrains de l'Alhambra de Grenade, 1763.



8. José de Hermosilla, jardins de Grenade, 1763.

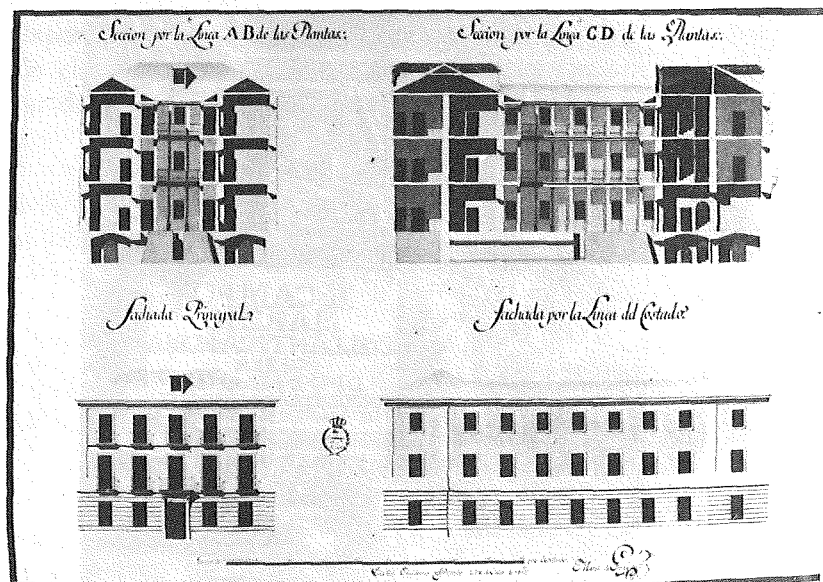


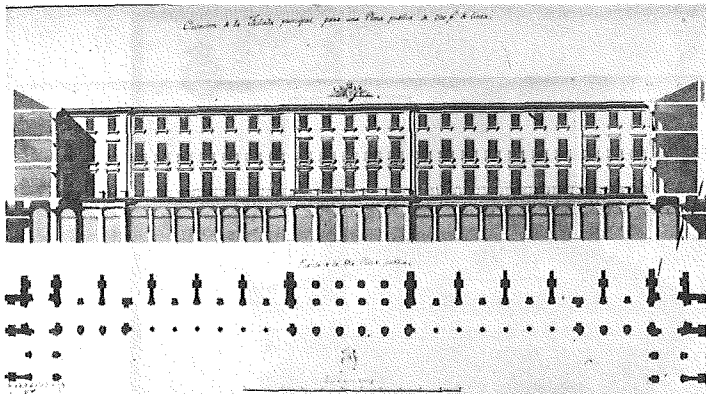
9. José de Hermosilla, plan des souterrains du palais arabe de Grenade, 1763.



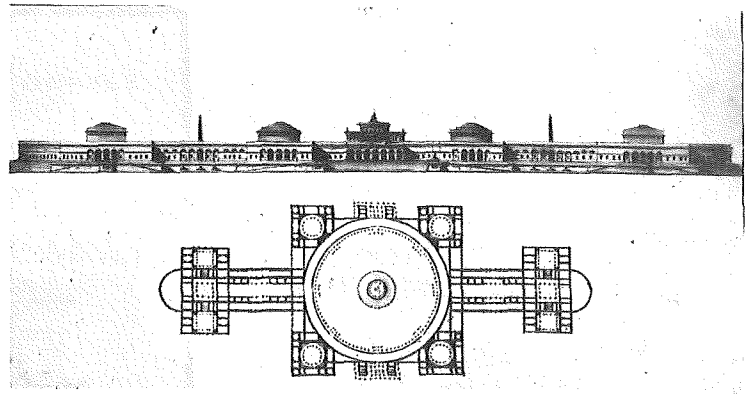
11. Guateo Garay, façade et coupe d'une maison de ville, 1800.

10. J. Castaneda, frontispice de la traduction de Perrault, 1761.

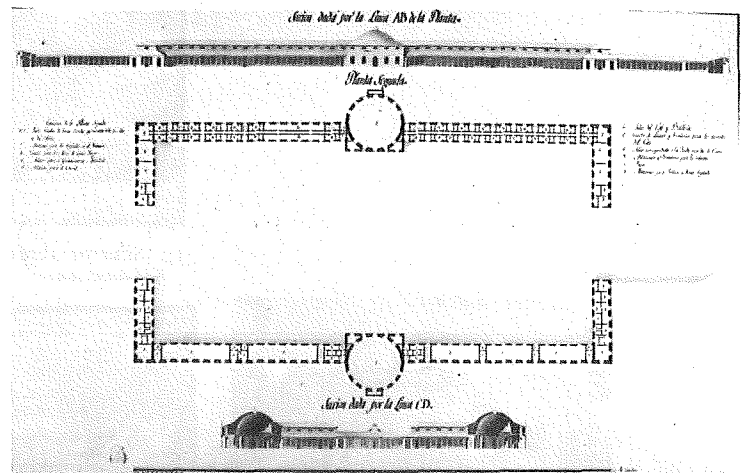




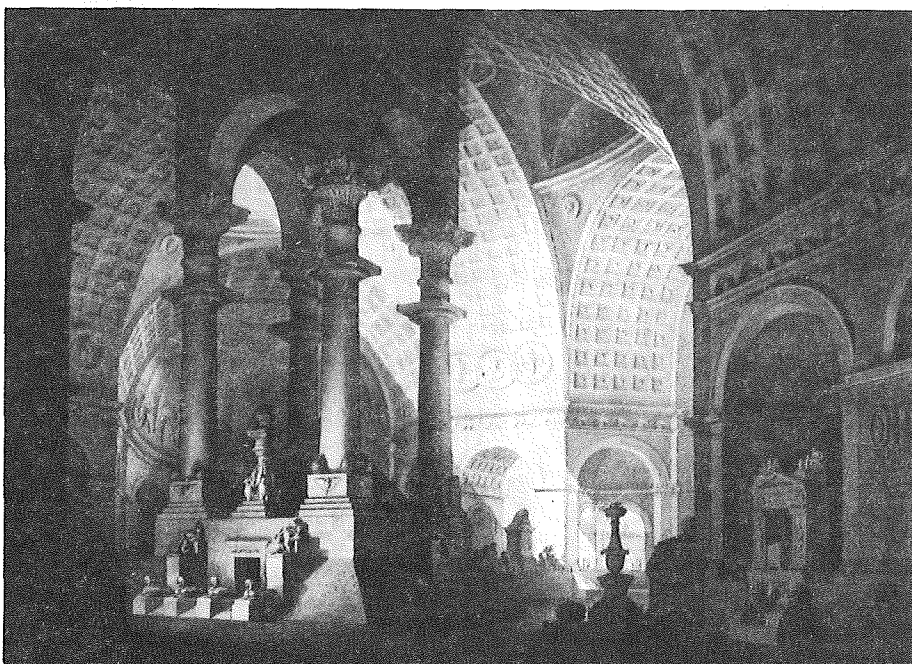
12. Blas Cesareo Martin, une place publique, plan et élévation, 1787.



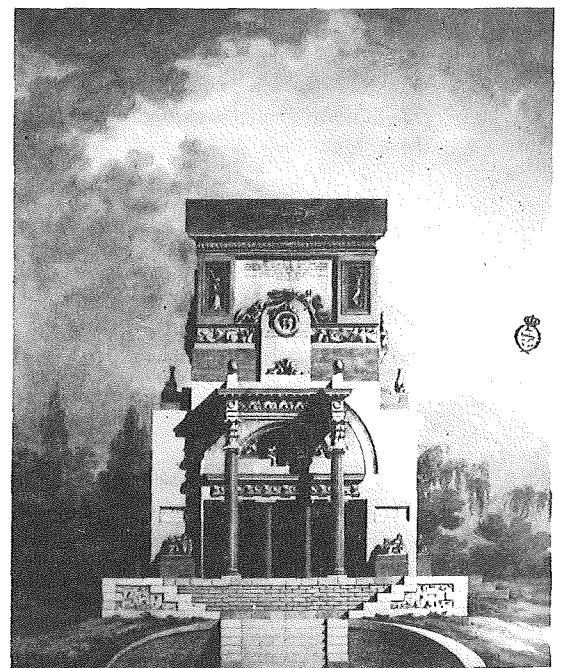
13. Silvestre Perez, Bibliothèque, 1791 (?).



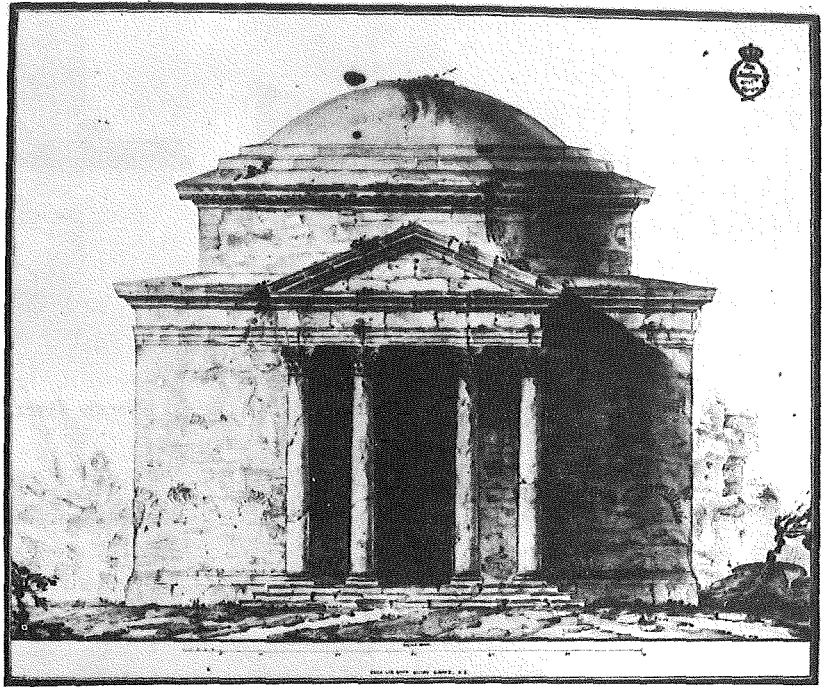
14. Romualdo de Vierna, élévation et coupe d'un collège, 1803.



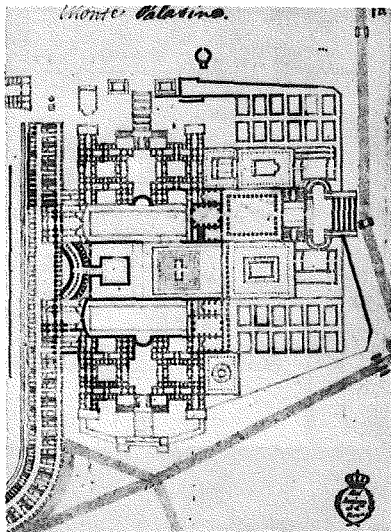
15. F. Brambilla, monument funéraire, 1802.



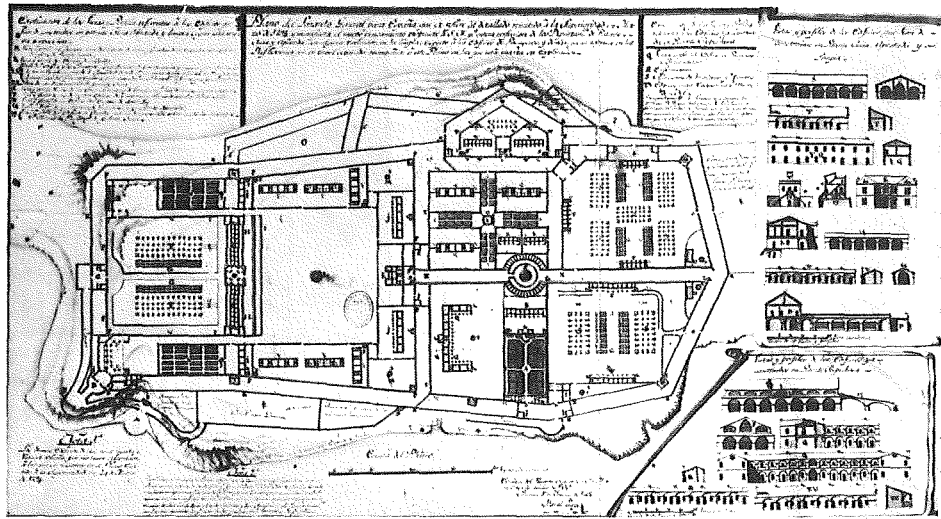
16. F. Brambilla, monument funéraire, 1802.



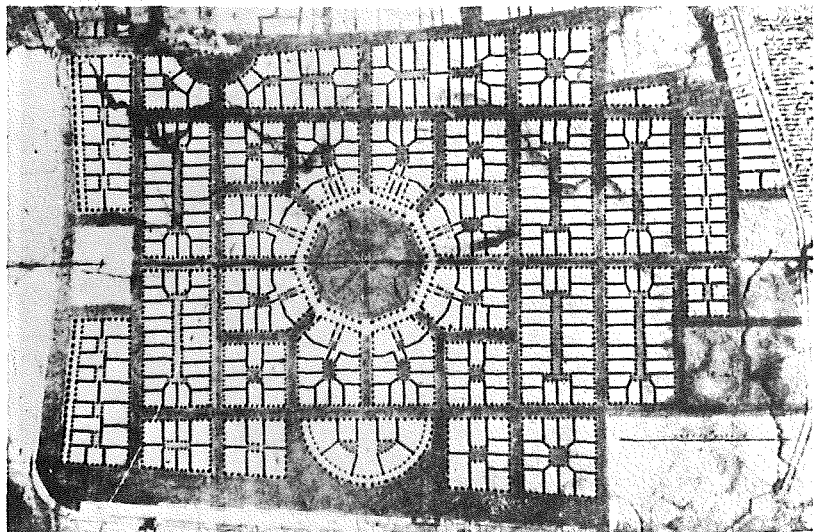
17. Silvestre Perez, un temple sur la via Appia, 1792.



18. Silvestre Perez, reconstitution du Palatin, 1792.



19. Manuel Puego, plan d'un lazaret à Mahon, 1797.



20. Pedro Manuel de Ugartemendia, plan de San Sebastian, 1813.